

Imágenes crudas y mirada cruel sobre el "otro de clase" en Policías en Acción. Construcciones ideológicas sobre la alteridad de clase en la escena mediática contemporánea	Título
Boito, María Eugenia - Autor/a;	Autor(es)
Cuerpo(s), Subjetividad(es) y Conflicto(s) : hacia una sociología de los cuerpos y las emociones desde Latinoamérica	En:
Buenos Aires	Lugar
CICCUS CLACSO	Editorial/Editor
2009	Fecha
	Colección
Desigualdad; Clases sociales; Subjetividad; Medios de comunicación; Cuerpo; Televisión; Argentina;	Temas
Capítulo de Libro	Tipo de documento
"http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/coediciones/20160217050952/04imagenes.pdf"	URL
Reconocimiento-No Comercial-Sin Derivadas CC BY-NC-ND http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.0/deed.es	Licencia

Segui buscando en la Red de Bibliotecas Virtuales de CLACSO
<http://biblioteca.clacso.edu.ar>

Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (CLACSO)
Conselho Latino-americano de Ciências Sociais (CLACSO)
Latin American Council of Social Sciences (CLACSO)
www.clacso.edu.ar



Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales
Conselho Latino-americano de Ciências Sociais
Latin American Council of Social Sciences



Imágenes crudas y mirada cruel sobre el “otro de clase” en *Policías en Acción*. Construcciones ideológicas sobre la alteridad de clase en la escena mediática contemporánea

Por María Eugenia Boito

Introducción

Las presentes reflexiones se inscriben en el marco del trabajo de doctorado sobre el tema “Alteridad(es) de clase(s) y crueldad en la escena mediática contemporánea”. Parte del corpus de estudio está formado por las emisiones del programa *Policías en Acción* durante el ciclo 2007.

El corpus remite –parafraseando a J. González Requena– a los lazos sociales que se exponen entre esos cuerpos descorporizados, que se presentifican en la escena fantasma de la televisión. Sin embargo, el carácter espectral e inmaterial de las imágenes requiere ser indagado con cautela, ya que en sociedades que tienden a la mediatización –como nuestra formación social contemporánea– los medios encuentran potenciada la posibilidad de ejercer las funciones ideológicas ya identificadas por S. Hall: constituyendo selectivamente del conocimiento social, ofreciendo mapas y códigos que marcan los territorios (geográficos, pero también sociales), brindando contextos explicativos para los acontecimientos y relaciones problemáticas. Es decir, los medios producen sentido activamente, y esta función adquiere una centralidad mayor con relación a las construcciones ideológicas sobre las clases sociales subalternas, en el marco de sociedades donde las tendencias dominantes socio-económicas y socio-urbanas están orientadas a producir la separación y el distanciamiento entre clases.

La estrategia expositiva-argumentativa es la siguiente: en primer lugar se realiza una exploración sobre un tipo de experiencia socio-perceptiva hegemónica, la que se expresa en la puesta en imagen del “otro de clase” en registro mediático televisivo. Para poder dar cuenta de las marcas propias de esta experiencia percep-

tiva, se concreta una comparación con otra modalidad de inscripción, propia de una matriz cultural vinculada más a la palabra y la lectura, en lugar de la fugacidad de la imagen.

Luego se realiza una breve descripción de la estructura del programa analizado, en vistas a reconstruir analíticamente el lugar ideológico de visión/interrogación que dispone e impone *Policías en Acción* para el registro de las clases subalternas, a partir de la exposición de una escena del segmento denominado "Identikit", que presenta bajo el formato de "Informe Especial" algunas prácticas de los sujetos de las clases subalternas o de ciertos grupos sociales particulares.

A modo de cierre provisorio, se señalan algunos rasgos que caracterizan a ese punto ciego que organiza la visión y la interrogación en el programa analizado, en vistas a identificar las implicancias de este encuadre ideológico con relación a la desigualdad de clase.

La crueldad de clase en momentos socio-perceptivos distintos y distantes

Cecilia Sosa en "Sociologías 'demoníacas' una maquinaria de inversión" contrapone dos formas de escritura, dos modalidades de expresión referidas a la realidad política nacional durante la década del 60 y 70: una científica, positivista y sociológica, mediante la que se expone y trama el pensamiento de Ramos Mejía, y otra literaria, o más precisamente político/literaria, en los textos de Osvaldo Lamborghini. Para Sosa, esta última modalidad de inscripción opera "como el teatro de la crueldad donde se procesan las angustias que la ciencia social no puede procesar" (Sosa, 2000: 463).

El límite de las ciencias sociales es ejemplificado por la autora a través del análisis del cuento *El niño proletario* (de Lamborghini) en el que un niño de apellido Stropani termina literalmente estropeado, violado y asesinado por tres compañeros de escuela pertenecientes a otra clase social. Como afirma Sosa, la escritura de Lamborghini no transita por la filosofía de la representación y sus formas derivadas (territorio del pensar científico), sino que produce una escena de lo cruel entre clases que incorpora al lector como participante en la teatralización.

Se pregunta la investigadora:

¿Por qué la lectura de "El niño proletario" provoca tanto rechazo? Tal vez, porque no permite una decodificación aséptica, porque entabla una complicidad obligada con el lector. Allí reside la tensión: el lector se vuelve cómplice del goce y aflora la culpa, que el relato no se permite [...]. Se desarma la operación de racionalización del goce y del dolor, y con ella se rompe el pacto implícito constitutivo del mundo social. El cuerpo burgués hace catarsis y muestra su verdad oculta: la historia se revela como una multiplicidad de

crímenes silenciados [...]. Si la sociedad está fundada en el crimen, en la explotación, entonces la muerte del niño proletario no es más que la justa explicitación de esa violencia. Toda la construcción ideológica de la burguesía se descubre como artilugio para silenciar esta verdad. Por una vez, la burguesía vomita su verdad (Sosa, op.cit.: 466-467).

En el momento de su publicación, *El niño proletario* provoca rechazo, tanto por que expone violentamente una verdad en algún sentido todavía callada (la sociedad burguesa se nutre de crímenes cotidianos), como por el hecho de que la misma escritura vuelve cómplice al lector capturado en el acto de leer, de responder a la pulsión escópica y persistir en esa disposición por la fascinación/horrorosa que provoca. Todavía en este tiempo de lo ideológico se puede reconocer un crimen, hay en algún sentido una forma de confesión y se actualiza una vivencia de culpa. Hay crimen, hay crueldad y hay un momento donde el lector se queda sin coartada, a la hora de tratar de justificar el hecho de haber llegado hasta la última letra/gota de tinta/sangre del texto/cuerpo.

Pero han pasado más de cuarenta años desde la emergencia del texto y las formas de trabajo ideológico no se han mantenido ajenas a la dinámica de la cultura. El cuento *El niño proletario* desde el formato libro instauraba una particular experiencia socio-perceptiva: un individuo leyendo en soledad, con competencias lingüísticas y culturales propias de una matriz letrada, desde una posición de clase próxima a los protagonistas de la historia que violan y asesinan al niño proletario. *Policías en Acción* evidencia que la experiencia perceptiva contemporánea se ha transformado: en formaciones sociales que tienden a configurarse como teleciudades, los propios miembros de las clases subalternas participan como protagonistas/espectadores de la "adrenalínica" acción que se dispone cotidianamente en imágenes.¹

Por esto lo que se propone en estas reflexiones es que PA (*Policías en Acción*) presentifica transformaciones en los encuadres ideológicos hegemónicos que organizan la presentación del "otro de clase" perteneciente a las clases subalternas. Si *El niño proletario* podía ser interpretado como el instante en el que "por una vez, la burguesía vomita su verdad", PA es el tiempo circular y recurrente donde "la gente" no para de regurgitar imágenes que un voraz "ojo con dientes" demanda insistentemente: el ejercicio de crueldades de clase se despliega en un espectro que incluye desde el

1 Como expresión de la magnitud de los cambios en la experiencia perceptiva contemporánea se puede señalar lo siguiente: *Policías en acción* es el nombre de un tema del grupo musical cumbiero *Damas Gratis* (Album *Operación Rescate*, 2008). Se transcribe la letra: *con un tiro en el tobillo /voy corriendo hasta el pasillo /la parca y la gorra me quieren llevar / la parca y la gorra me quieren matar /voy llegando a la casilla / rescato mi zapatilla /rescato mi 38 que martilla y brilla /la parca...matar /porque ahí vienen ellos son / los policías en acción / hasta trajeron a la televisión /y si me agarran voy a la prisión.*

azote de la interrogación clasista, hasta la propia risa cruenta que una especie de "homo sacer" emite sobre su propia condición.

a- La productora Endemol y la presentación del programa

Según el sitio web oficial, la productora de PA, Endemol Argentina, nació en 1997 con el nombre Producciones y Publicidad. En el año 2001 cambió su nombre por P&P Endemol cuando se asoció con Endemol Entertainment, para convertirse en Endemol Argentina.

Durante 2004-2005, Endemol realiza 28 producciones; Canal Trece comienza a emitir *Policías en Acción* (2005), programa que surgió como un segmento de *Kaos en la ciudad* (también de Endemol, 2002). El formato de PA se vendió en 2006 a Rusia (Intra) y para América Latina a través de Pramer - Reality TV.²

En la página web de la productora, la presentación del programa es la siguiente:

"Policías en Acción"

"Policías en Acción" es un reality en formato docu-drama donde el eje pasa por la institución policial, con todos los conflictos, personajes y cotidaneidades que confluyen en esta institución. Mostrando "ambas caras de una misma moneda", protagonistas reales son seguidos por cámaras y equipos de producción las 24 horas. De este modo, la audiencia es testigo de los momentos más sorprendentes, conmovedores e increíbles experimentados por los oficiales y los ciudadanos en episodios especiales de 60 minutos. La acción es el núcleo del programa, pero la esencia son las motivaciones y los dilemas morales de la gente real (oficiales, criminales, ciudadanos). Ellos son presentados no como transeúntes anónimos de un show de cámaras ocultas sino como los verdaderos portadores de las historias. "Policías en Acción"... Bienvenidos al mundo real.

El "mundo real" que aparece en el programa es ficcionalizado, tanto en el momento de registro como posteriormente en el trabajo de post-producción. PA potencia las posibilidades que porta la "hibridez" del género en el que se inscribe:

2 La productora Endemol tuvo un lugar central en la constitución y difusión a escala planetaria de un género hoy dominante en la TV: el *reality show*. Esta productora realizó el primer reality -*Gran Hermano*- en septiembre de 1999. En el año 2000 en Europa y EE.UU. y en 2001 en Argentina, los reality show más promocionados llegaron casi en simultáneo a las pantallas de telespectadores ubicados en diversas regiones del planeta. *Gran Hermano* fue el primero producido en la Argentina readaptando la modalidad del formato español (el productor general de *Policías en Acción* y de *Gran Hermano* es Martín Kweller).

parte del registro de materiales "reales" desde una posición documental (construida como tal); graba en imágenes y audio fragmentos de la tarea cotidiana del personal policial -fundamentalmente en el conurbano bonaerense- materiales que posteriormente son objeto de titulación, subtítulos, musicalización, efectos sonoros y montaje narrativo (evidenciando una actitud ficcionalizante).

Sin embargo, los elementos orientados a producir "la gran novela del conurbano" (según la expresión del productor ejecutivo Eloy Alazard), coexisten con la sensación construida -mediante la filmación en acto del quehacer policial- de ser "testigos" de las transmisiones "casi" en vivo y en directo de los acontecimientos.³

Esta última intencionalidad se manifiesta claramente en la presentación a partir de la definición del producto como docu-drama; así la "actitud" documentalizante aparece sobreenfatizada, hasta el punto no solo de desconocer los mecanismos de ficcionalización, sino la misma construcción del punto de vista: la cámara de PA emerge mostrando "ambas caras de una misma moneda". El cierre de la presentación continúa esta tendencia, a través de la "promesa" de acceso al "mundo real".

Por lo expuesto, desde el campo de la crítica ideológica la indagación está orientada a *identificar y describir las formas de presentación del "otro de clase", para un tipo particular de mirada supuesta y configurada*, a partir de elecciones realizadas en los momentos de producción y post-producción. Como PA explota la productividad de trabajar (en diferido) sobre las imágenes obtenidas, es en esa instancia donde se materializa un tipo de trabajo (ideológico) sobre las formas de presentación del "otro de clase". La estrategia interpretativa considera entonces ese espacio/tiempo de trabajo ausente que se reconoce por sus efectos más evidentes de ficcionalización a través del montaje; pero a la vez inquiere en el registro en vivo de las interacciones entre/con los sujetos de las clases subalternas (lo que plantea la necesidad de observar las tensiones que actualizan los actores identificados como policías, "ciudadanos", "malvivientes") sobre las maneras de presentar-se y definir la situación (en términos de Goffman) ante la cámara. Por esto la política de interpretación propuesta se orienta a concretar dos tipos de lectura: sobre la sutura (ideológica) que conforma el *continuum* de imágenes en cada emisión, y sobre la captura en algunas escenas seleccionadas, como expresiones (de clase) que irrumpen tensionando los encuadres hegemónicos de presentación/reconocimiento de la otredad.

La ficha técnica del programa durante el año 2007 incluye: realización, Carlos López Pauluk; post-producción, Pablo Cáceres; arte electrónico, Cris Miller, Mariano Uga, Damián Stricker; dibujos, Rocío Ogñenovich; producción ejecutiva, Mona Duga-

3 En el marco contemporáneo de mixtura de antiguos géneros, Aníbal Ford en *La marca de la bestia*, Editorial Norma, 1999, utiliza la noción de "infoentretenimiento" para dar cuenta de las transformaciones en los teletvnoticiosos. PA es un tipo de entretenimiento que crea a la vez la sensación de "información" sobre algunas dimensiones materiales y simbólicas de las clases subalternas y del accionar policial, a través de la inclusión de estadísticas o de las "explicaciones" sobre la "acción" que se proponen desde la perspectiva de PA.

tkin, Eloy Alazard; director de producción, Damián Bacman; director artístico, Rubén Vivero; productor general, Martín Kwellner.

El programa tiene una frecuencia semanal de una hora de duración, y en el último año de emisión casi sin cortes publicitarios. (Se incluye propaganda oficial del Ministerio de Salud contra el dengue, por ejemplo, propaganda oficial de la Presidencia de la Nación sobre el respeto a las normas de tránsito y publicidades comerciales). Se estructura en segmentos sobre situaciones delictivas (conflictos familiares, vecinales), informes especiales (titulado "Identikit") y un bloque referido a situaciones presentadas desde el humor, cuyos protagonistas son sujetos en estado de ebriedad o con problemas mentales. Hasta el año pasado la presentación del programa era semejante a la viñeta de una historieta, donde aparecían dibujadas diversas situaciones delictivas;⁴ desde el 2007 la historieta adquiere profundidad con formato similar a los videojuegos, donde el telespectador encuentra posibilidades de inmersión en lo visual (creando la sensación de "estar ahí" con su presencia virtual).

Siempre aparece un *insert* donde se especifica el lugar de la acción, aunque -también- sin registro del tiempo. Eventualmente aparece un insert con la hora (sin fecha), cuya intención generalmente es dar una idea de la "magnitud" de los ilícitos que convocan la acción policial. (Hasta el año pasado los registros eran fundamentalmente nocturnos, durante el 2007 se comienza a grabar de día).

En PA no hay enunciador visible, cada segmento va precedido por un cartel que retoma la gráfica de cómic y que titula cada bloque, refiriendo en clave generalmente humorística al universo mediático televisivo y eventualmente al cinematográfico ("Cantando por un vino", "Los Roldán", "Muñeca Trava", "Irreversible", entre otros).

Las imágenes van subtituladas: en blanco para todos los que asumen diversas posiciones dentro del metalexema "la gente" ("testigo", "curioso", "víctima", "malviviente", "gente humilde y trabajadora", etc.) en amarillo para PA y policías entrevistados. Es decir, que la utilización de estos colores no responde a una técnica de diseño gráfico para organizar visualmente el diálogo, sino para exponer los dos tipos de voces con los que se ordena el discurso en PA. El orden de la visibilidad y de la discursividad en PA, se analiza a continuación.

Dimensiones y operatorias de lo cruel desde una voz sin cuerpo (viajando en el asiento trasero del móvil policial)

John Berger afirma que en cualquier producción audiovisual, somos "reos" de las decisiones visuales de otro; en PA esta situación se enfatiza: "nunca miramos solo una cosa; siempre miramos la relación entre las cosas y nosotros mismos" (2000:

4 Se recordará que en el programa "El otro lado" (ATC, 1993), Fabián Polosecki interpretaba a un guionista de historietas que, en la búsqueda de argumentos para sus historias, "hibridaba" icción con investigación periodística. "Polo", al finalizar cada emisión, aparecía frente

14), pero en este caso la posición creada para el espectador cancela cualquier desplazamiento, ya que PA es un punto de observación, y un sitio desde donde mirar. La cámara se posiciona a la altura de los ojos del espectador, ubicado en el asiento trasero del móvil policial; punto ciego respecto de sí mismo -como todo punto de vista-, pero a la vez sin carnadura, sin presencia del observador en la diégesis. (Nunca se ve a PA).

Los espectadores solo perciben, desde la extradiégesis, la ominosa presencia de una voz descorporizada que surge del mismo lugar desde donde se observa; una especie de exteriorización de la voz interna que "ordena" (en el sentido de establecer un orden) las imágenes que se van sucediendo, pero que también "ordena" (en el sentido de mandato) cómo leerlas: cuándo reír, cuándo estremecerse, cuándo gozar con el sometimiento de los cuerpos a la fuerza de la ley.

PA remite entonces a la única perspectiva existente: la policial; la de quienes actúan cotidianamente sobre lo que aparece como "adrenalínica" acción. Esta puesta en escena -y el particular punto de observación que instancia- expresa similitudes con la idea de "el fin de la historia" que R. Debray indica en el espacio/tiempo de la videosfera, donde ya no hay guerra/enfrentamiento (en este caso entre policías / "malvivientes"):

Lamentablemente, la guerra es un extraño ejercicio en el que tiene que haber dos. Es probable que en lo sucesivo no se conozcan más que operaciones de policía, y en el rodaje de un hecho las cámaras no estarán ya en manos de los delincuentes sino de las fuerzas del orden [...] Lo visual opera del lado de las fuerzas del orden. Los ladrones no tienen punto de vista (R. Debray, 1994: 256-257).

Así, "la acción" no se trama entre dos fuerzas opuestas (policías y ladrones), tampoco es el producto de un tipo de relación asimétrica entre el orden de lo legal (vuelto cuerpo en los policías) y el des-orden que se materializa en "las historias de esa gente" (como dice un productor ejecutivo del programa), sino que PA puede ser pensado como una expresión del orden de "lo visual" que tiene por objeto a "la acción". "Acción" que expone "la falta de dimensión humana que tiene todo acontecimiento en el instante mismo en el que sucede", en el sentido de S. Schwarzbock. Para esta autora existe una adecuación entre el fenómeno catástrofe (natural o social, en el sentido de acción o fuerza que se despliega) y el dispositivo tecnológico de la televisión, mediante el registro en directo. Retomando e interviniendo en sus afirmaciones:

a su máquina de escribir, con el fondo de imágenes de cómic (cita, parodia o per-versión, en cualquier caso, casi imposible de recordar desde el tipo de experiencia propia del medio audiovisual).

Lo que la TV (lo que PA) capta de forma tan admirable de la vida cotidiana, como para convertirlo en espectáculo de masas, es la falta de dimensión humana que tiene todo acontecimiento ("la acción") en el instante mismo en el que sucede.

La adrenalínica acción se impone como "catástrofe", la cámara la muestra mientras sucede, las decisiones de montaje acompañan y enfatizan esta percepción. La "acción" como cosa "mira"; "la mirada cae en nosotros mismos... mientras que nosotros, los espectadores, somos reducidos a la condición de mirada-objeto paralizada" (Žižek, 1994: 36).

Esta última afirmación puede aclararse retomando la distinción lacaniana entre visión y mirada, y su dinámica en la pornografía. "En el campo escópico, todo está articulado entre dos términos que actúan de modo antinómico: del lado de las cosas está la mirada, es decir, las cosas me miran, y sin embargo yo las veo" (citado en Žižek, *op.cit.*: 36), mientras que del lado del sujeto está la visión, es decir, el ojo que ve.

En la pornografía ocurre "esta superposición o coincidencia de nuestra visión con la mirada del otro" (*ibid.*: 35). Así, lo ob-sceno, lo pornográfico, no implica una cuestión de contenidos, sino que refiere a esta forma particular de organizar la visión, que invierte la relación escópica sujeto / objeto.

Lo registrado carece de dimensión humana en la elección de formas y contenidos: como forma-acontecimiento que se va registrando en el instante de su manifestación; como contenidos tramados con imágenes y discursos de sujetos que van siendo des-rostrificados (en los momentos de producción y post producción).

La des-rostrificación de lo que se dispone como materiales de la acción (fragmentos de imágenes y de decires de los sujetos de las clases subalternas) tiene como complemento la reducción del espectador a mirada descorporizada, desde el punto de visión antes referido. Doble transformación que hace imposible el impacto en la piel, menos aún en la piel social (de clase) de lo que se observa, posibilitando un tipo de mirada turística en términos de Z. Bauman que -junto al extraño estatuto de la voz en esta instancia- crea un ambiguo e indeterminado lugar de interrogación.

En el campo de la voz, PA ejerce un tipo de violencia que se expresa como azotes en la forma, el contexto y la cantidad de las preguntas; un ritual confesional (más precisamente, un acto inquisidor) que no porta ningún contradon por el don de responder; aquí no hay perdón (religioso) ni una ilustrada promesa de cura (psicoanalítica). Es más, esta situación amerita una lectura inversa: la espectacularización profana del dolor o de situaciones humillantes produce una especie de plusvalor simbólico, ya que el otorgar jirones de intimidad se instaura como gesto gratuito (otra forma de despojo).

La violencia se manifiesta -antes que en las preguntas- en la situación de interacción: ya sea en el borramiento de la desigual relación de "entrevista" y su "representación" como situación dialógica (que incluso parte de la apropiación del argot de clase), o en el enmascaramiento de esta instancia y su "representación" como

registro de testimonios "espontáneos" (mediante la ocultación del guión de preguntas). Desde este marco se dispone ante la cámara a una joven de 17 años que espera hacer una denuncia contra su hermano que la ha violado desde los 8, a un joven que detrás de los barrotes de la celda "pierde el rostro" en lágrimas porque su madre no vino el día de la visita previa a Navidad. (En este sentido, el recurso técnico de ocultación de identidad por oscurecimiento de la imagen sobre enfatiza -o expone pornográficamente- el estatus desrostrificado de estos sujetos).

La situación en la que se realiza la interacción, la cantidad de preguntas, el borramiento de la interrogación y la generación de la imagen de una supuesta respuesta espontánea, el tipo de preguntas (desde una posición naturalizada de clase o preguntas denegatorias de la posición de clase del entrevistador, estrategia de condescendencia que se observa por ejemplo, en el hecho antes referido de utilizar términos característicos del universo expresivo del entrevistado), los comentarios que apelan a la complicidad del espectador (goce compartido, vértice ineludible del triángulo que organiza el castigo como espectáculo, siguiendo a Deleuze-Guattari), la ambigüedad de la identidad del entrevistador (¿es policía, es periodista de un informativo, o se trata -finalmente- de PA?) van conformando la dimensión discursiva de un dispositivo de tortura que produce formas sublimadas de crueldad a través de la voz.

Otra de las dimensiones remite al campo de la visibilidad. Los recorridos de la imagen tienen autonomía relativa. Generalmente están unidos al registro vocal que interroga desde el punto de observación; pero en ocasiones la pulsión escópica se dispara, generando un tipo de interacción "imposible" en el marco cara a cara, fuera de cámara. Los entrevistados dirigen la mirada al entrevistador de PA mientras la cámara inicia un paneo: registra el mundo privado de las viviendas de las clases subalternas, se detiene en el rostro (a veces no velado) de "los protagonistas" del hecho que se registra (delito o "informes" del segmento "Identikit"), vuelve a tomar movimiento, desplazándose sobre ciertas zonas del cuerpo de los involucrados, realizando planos cortos o primeros planos (de los genitales, de una boca sin dientes, de un pantalón con el cierre bajo).

En *Lecciones psicoanalíticas sobre la mirada y la voz*, Paul-Laurent Assoun parte de las diferencias entre Freud y Lacan sobre este tópico: Lacan es quien propone "sumar" estos dos objetos al inventario freudiano, pero desde la posición del autor no hubo en Freud ningún olvido o desconocimiento de los registros escópico y vocal, sino que "constituyen desde el origen dos coordenadas mayores de la experiencia clínica freudiana" (Assoun, 1997:14).

Con relación a lo escópico, Freud no distingue y separa una "pulsión parcial", sino que considera a este registro "en la medida misma que hay una especificidad en cierta forma estructural de la pulsión. Entendemos que, desde que hay pulsión, 'eso quiere ver' (como quiere sentir y tocar)" (*ibid.*:60); mientras que lo vocal aparece referido a la tópica, concretamente "al superyo y las vocalizaciones del goce" (*ibid.*:102).

PA presenta analogías con este "lugar" freudiano en tanto instancia de "observación" privilegiada que identifica, persigue, caza (y ordena el goce que produce

observar) las trasgresiones de lo interdicto; superyo aullante como sirena policial, que ordena lo que aparece dentro y fuera de la pantalla: *¡No se mueva!* (es el mandato (es el mandato de la policía al espectador de un bloque al otro).

La mirada y la voz en sus tramados particulares producen heterogéneos instrumentos de tortura, que actúan sobre sujetos que han sido deshumanizados; ambos registros pueden ser pensados como una reedición de tormentos medievales, sublimados en elecciones de planos y comentarios sobre el cuerpo (sin rostro) de las imágenes: la materialidad del cepo inmovilizaba el cuerpo del torturado; la presencia de la cámara y la irrupción de las preguntas también inmoviliza; cada una de las preguntas que le hacen a la joven que va a denunciar las violaciones que padeció remiten a la "la doncella de hierro", instrumento con clavos punzantes que castigaban cada movimiento (en este caso, con la repregunta); "el potro" descosyuntaba los miembros de los condenados, cuerpos que hoy aparecen fragmentados a partir de las operaciones desde la palabra y la imagen; "las garras de gato" se asemejan a arañosos de preguntas, a rasguños a través de las tomas.

Formas cruentas producidas por decisiones estético-políticas en los registros de la imagen y de la voz; inéditas manifestaciones de lo cruel en términos de Derrida que reclaman la escritura de una nueva introducción de *Vigilar y Castigar* sobre estos tiempos, capaz de generar un tipo de conmoción comparable a las primeras páginas del texto de Foucault, orientada a poder mirar de frente a lo cruel y no quedar convertido en piedra en el intento. Puede decirse que el trabajo sobre los registros escópico y vocal organiza una experiencia de petrificación; en el ensayo antes citado Assoun recupera relatos míticos, donde siguiendo recorridos independientes, la mirada y la voz producen este resultado similar:

[...] las sirenas son al goce por la voz lo que Medusa es al goce por la mirada. Así como ésta fascina y mata por la mirada (hipnótica), las sirenas pasman (médusent) por la voz. Lo que una realiza mediante el terror, las otras obtienen mediante el "encanto" (ibíd.: 102,103).

En sus reflexiones sobre la crueldad, C. Dumoulié indicaba que "hay ante cualquier acto de crueldad una especie de fascinación (a menudo horrorizada) [...]" (Dumoulié, 2001: 22). En PA las dimensiones de la mirada y la voz se yuxtaponen en pliegues que favorecen la complementariedad de los efectos de la fascinación /hipnótica/ que congela la imagen, junto con el encanto /de la vocalización/ que petrifica en la escucha: formación de fascinación/horrorizada como la indicada por Dumoulié.

P: Policía, P.A: "Policías en Acción", PD: padre de la joven violada, M: mujer joven violada, N: novio de la joven, HO1: hermano de la joven, HO2: hermano de la joven, HA: hermana de la joven, HV: Hermano que violó.

08-03. Título 'Irreversible'⁵ (en el programa hubo avances interpelando al espectador a no moverse, ya que se iba a mostrar una denuncia por violación) (las negritas son nuestras)

Lugar: Maquinista Savio

PA- ¿Adonde vamos?

P- Un problemita familiar.

P- ¿Que pasó?

HA- Él es el que abusó de mi hermana.

HV- Ella es mi hermana, pero sinceramente digo, una cosa que ni yo podía creer. Me quise abusar de mi hermana. Un día estaba mal y bueno, estábamos charlando, jugando con mi hermana y bueno... pasó una cosa que no tenía que pasar.

PA- ¿Pero esto pasó ahora, este problema, o viene pasando? (al hermano)

HA-Ya viene pasando hace un par de meses.

PA- ¿Por qué salta ahora? (al otro hermano)

HO1- Saltó el quilombo porque mi hermana vino el domingo y empezó a hablar. Ahí empezó a llorar y dijo "mi hermano, cuando era chica...tuvo sexo conmigo, me decía que le chupe la pija... todo".

Policía dice: Llévalo a la comisaría, vamos a buscar a la otra parte.

PA- ¿Me contás que pasó, porque está ella así? (a una mujer, que después sabemos que es hermana).

HA- Bueno después te lo contamos adentro, yo la llevo a la comisaría (abrazando a su hermana).

(La hermana mientras va caminando, comienza a hablar con PA)

HA -Esto ya lo teníamos guardado desde hace mucho, pero ya no se puede más, yo reventé.

PA- ¿Hace cuánto que pasa todo esto? (a la hermana)

HA- Desde que ella tenía 8 años hasta el año pasado. Ahora tiene 17.

PA- ¿Y el hermano que van a denunciar es el más grande? (al hermano, mientras caminan)

HO - El más grande.

PA- ¿Y alguien se daba cuenta, ustedes en la casa o algo?

HO1- No nadie se dio cuenta de él, porque vino de Catamarca, se le había muerto la abuela y se quedó allá. Lo trajo mi mamá, pero uno nunca sabe

5 *Irreversible* (Francia, 2002) es una película dirigida por Gaspar Noé, que narra en orden cronológico inverso una escena de asesinato y otra de violación. El filme esta compuesto por trece secciones de diferente duración; en la secuencia sobre la violación el tiempo y los movimientos de la cámara se vuelven más pausados y apuntan a construir el lugar imposible para el espectador de "estar ahí, mientras sucede". Como se ha ejemplificado hasta aquí, los títulos de cada bloque en PA remiten al universo audiovisual televisivo en primer lugar y

lo que tienen las personas escondido adentro. Uno aparenta ser una cosa ¿y adentro, que sabés?

PA- ¿Cómo es tu hermano en la casa?

HO1- *Mi hermano era como una persona común, cualquiera, trabajaba.*

PA- ¿Estaba de novio?

HO- *Si, estaba de novio.*

PA- ¿Y sabe de todo esto?

HO1- *Si, creo que hace poquito le contó.*

Insert: 100 violaciones al mes se denuncian en la provincia de Buenos Aires.

Insert: el 43% de los abusadores se crió en el seno de una familia con mamá, papá y hermanos. (O sobre las construcciones ideológicas desde los mismos insert).

PA le pregunta directamente a la menor que va a hacer la denuncia, ya en la comisaría.

PA- ¿Esto es nuevo, lo que pasó ahora?(Entre llantos, empieza a hablar como si estuviera haciendo la denuncia, como si estuviera ante el sumariante)

M- *Eso fue hace rato, cuando vino de Catamarca, pasaron más o menos dos semanas. Él me agarraba, abusaba de mí, me manoseaba, me violó. Cuando iba al baño a hacer pis, él me agarraba, me tapaba la boca y cuando mi mamá le tocaba la puerta, le decía que estaba ocupado. Yo me bañaba, me manoseaba todo, me tocaba abajo.*

PA- ¿Él es obsesivo con el sexo? (al hermano)

HO1- *Yo sé que antes, cuando vino, tenía una de esas revistas de pornografía, que mi vieja agarró, se las sacó y se las quemó. Porque no podía haber eso en una casa de familia. Nosotros íbamos a la iglesia y a él le gustaba la joda.*

PA- ¿Si lo mirás ahora, qué te produce?

HO1- *Y la verdad, agarrarlo y romperle la cabeza de entrada.*

PA- ¿Qué te da a vos tu hermano? (a otro hermano)

HO2- *Asco, bronca, de todo.*

PA- ¿Pero vos, si lo hubiera contado antes, lo perdonarías?

HO2- *No,... yo no lo perdonaría.*

(En este momento aparece un mayor, el padre)

PA- Usted es el padre, ¿Cómo toma todo esto?

PD- *Desgraciadamente esto fue así. No te cuidaste y faltaste el respeto, que le vas a hacer. Creo que es intapable, imborrable. Es una herida que queda marcada para toda la vida.*

cinematográfico en segundo. Pero en este caso además, el filme es citado en otro sentido: PA registra el paso a paso desde el llamado hasta la radicación de la denuncia (y desde la crítica ideológica como lugar de lectura, la forma, cantidad y contexto de las preguntas vejan nuevamente a la joven denunciante).

PA- ¿Lo podés mirar sin odiarlo? (a un hermano)

H02-Le tengo odio, pero ahora hay que esperar que la justicia haga lo que tenga que hacer.

Insert con estadísticas y con la pena por violación.

PA a la joven que va a hacer la denuncia: ¿Vos te acordás como fue la primera vez?

M- Me tiró a la cama desnuda y me hizo que le chupe la pija (Se cubre el rostro con las manos, se larga a llorar)

Insert: recomendaciones a seguir en caso de violación y teléfonos útiles.

(PA entrevista también al novio de la denunciante)

N- ... yo un tiempo trabajé con XX (el hermano de la novia) y él me decía "cómo se debe mover ¿no?, se debe mover bien ¿no?". Yo me quedé pensando, cómo me va a hablar de la hermana ¿no? Y me decía: "no le hagas daño, mirá que todos la quieren a la XX" y el que le hizo más daño fue él.

PA- ¿Tu novia era una chica que podía tener relaciones o le costaba? (...)

La voz y la mirada descorporizada de PA se manifiesta desencarnada y desencarnante con el "otro de clase"; cada pregunta y cada toma opera responsabilizando a los sujetos, buscando cómplices o culpables al interior del grupo familiar, tratando de detectar la desmesura de pulsiones sexuales delante de cámara, para enmascarar en el mismo acto que el lugar de observación (detrás de cámara) esta habitado por una desaforada fuerza de in-corporación de imágenes que fascinan/horrorizan. Voluntad de mostrar que produce un "otro de clase" sin rostro de manera "irreversible", triturado en imágenes borrosas de pedazos de cuerpos que lloran y gimen. Proceso cruento que alimenta el interior de cada programa, y que en la reiteración de las emisiones permite reconocer un caníbal mandato de apropiarse y desechar fragmentos des-rostrificados y des-historizados, de las situaciones de catástrofe cotidiana de las clases subalternas.

Tecnológica jaula colgante: cuerpos expuestos a la intemperie de una cruel mirada (que no los reconoce).

A modo de cierre

Policías en Acción muestra vidas/muertes en su precariedad (clasista) y que a partir del registro en vivo "están ahí", exponiendo /demandando/ el reconocimiento de una rostricidad de clase particular; pero en el mismo acto variados mecanismos de trabajo ideológico operan horadando esta interpelación, obturando esta demanda a través del "borramiento por omisión", o el "borramiento por propia representación" de la otredad (Butler, 2006: 184).

La escena anterior es una expresión extrema de las operatorias de des-humanización de las que son objeto los sujetos de estas clases en el programa. El punto cruel

escópico y vocal que instancia PA no solo se desconoce como tal, sino que proyecta figuras de crueldad hacia lo que dispone como objeto: las prácticas sociales de las clases subalternas que aparecen en los registros, devienen insumos de "la acción" que se impone con la crueldad de lo crudo, de lo salvaje, y de la vida no domesticada.

A la condición del otro (de clase) como fugaz imagen que se desplaza en escenarios urbanos, se suman –en el espacio audiovisual mediático– formas de tratamiento de la imagen y de organización de lo decible como las identificadas, que enfatizan e "inocentan" el desconocimiento del "otro de clase" hasta su des-realización. Se trata de vidas que adquieren carácter espectral, siguiendo la interpretación de J. Butler: "la des-realización del 'Otro' quiere decir que no está ni vivo ni muerto, sino en una interminable condición de espectro" (*ibid.*: 60). Des-realización que se efectúa en y por medio de trabajos ideológicos sobre el rostro del otro, mediante actos de la cámara y del montaje que sucesivamente intervienen quirúrgicamente sobre el rostro-des-rostrificado de los sujetos de las clases subalternas, vuelto carne en la relación espectacular.

Se trata de rostros como superficies /intercambiables/ como monedas que no terminan de pagar su visibilidad mediática; deuda que no se cancela, sino que se incrementa con el reclamo cotidiano del sentir de "la gente" por *más*: planos *más* cortos hasta penetrar la emoción de quien está denunciando a su hermano por violación, planos con *más* acción, con *más* adrenalina, con *más* sangre de verdad.

En la experiencia perceptiva contemporánea la conocida anécdota de G. Bataille y la foto de un torturado chino cortado en cien trozos, aparece en la lejanía histórica, como un tiempo dejado atrás. Bataille exponía una vivencia contradictoria ante la observación de esa fotografía, una especie de fascinación horrorosa: se trataba de una imagen que capturaba su mirada, que se disponía como cruda golosina que no podía ser incorporada, pero tampoco dejada de lado. Había fascinación escópica, pero a la vez se podía reconocer lo real de ese cuerpo torturado, cuerpo con rostro que hasta llegaba a instalar la culpa por mirar una vez, seguir mirando, y volver a mirar. En términos de Derrida, había culpa, crimen y crueldad.

Otra es la estructura de sentir en un mar de imágenes mediáticas y sociales. En este trabajo se ha intentado fijar algunas escenas, detener su canibalización cotidiana, la banal y cruenta fagocitación de las que son objeto. Des-montar la presentificación, detener esta cruel fuerza compulsiva, con la intención de alcanzar aquella función que lograron ciertas fotografías: rostrificar a un otro (en este caso, de clase). Un mínimo gesto orientado a conmover las sensaciones habituales, a conmocionar la piel. Porque al decir de Paul Valéry: *Lo más profundo es la piel*.

Bibliografía

- Artaud, A., *El teatro y su doble*. En Internet, libro.dot.
- Assandri, J. (2007), *Entre Bataille y Lacan. Ensayo sobre el ojo, golosina canibal*, Ediciones literales / El Cuenco de Plata, Tucumán.
- Assoun, P. (1984), *Freud y Nietzsche*, Fondo de Cultura Económica, México.
(1997), *Lecciones psicoanalíticas sobre la mirada y la voz*, Nueva Visión, Buenos Aires.
- Bauman, Z. (2004), *Ética posmoderna*, traducción Bertha Ruiz de la Concha, Siglo XXI, Buenos Aires.
- Berger, J. (2000) *Modos de Ver*, GG, Barcelona.
- Butler, J. (2006), *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*, Paidós, Buenos Aires.
- Debray, R. (1994), *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente*, Paidós, Buenos Aires.
- Deleuze, G. (2001), *Presentación de Sacher-Masoch. Lo frío y lo cruel*, Mutaciones, Amorrortu, Buenos Aires.
- Derrida, J. (2001), *Estados de ánimo del psicoanálisis. Presentación a los Estados Generales del Psicoanálisis*, traducción Virginia Gallo. Conferencia pronunciada el 10/7/00 en París, Anfiteatro de la Sorbona, Paidós, Buenos Aires.
- Dumoulié, C. (1996), *Nietzsche y Artaud. Por una ética de la crueldad*. Siglo XXI, Buenos Aires.
- Eagleton, T. (1997), *Ideología. Una introducción*, Paidós, Buenos Aires.
(2006), *La Estética como Ideología*, Editorial Trotta, Buenos Aires.
- Foucault, M. (1989), *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*, Siglo XXI, Buenos Aires.
(1976), *Genealogía del racismo. De la guerra de razas al razismo de Estado*. Prólogo de Tomás Abraham, College de France - La Piqueta, Madrid.
- González Requena, J. (1995), *El discurso televisivo: espectáculo de la posmodernidad*, tercera edición, Signo e Imagen, Cátedra, España.
- Hall, S., *La cultura, los medios y el efecto ideológico*, en Curran, Gurevitch, s/d.
- Schwarzbock, S. "La catástrofe como espectáculo" en Revista Ñ, N° 125, Revista de Cultura de Clarín, 18-02-06.
- Scribano, A. (2007) (compil.), *Policromía Corporal. Cuerpos, Grafías y Sociedad*, UNCEA/CONICET y Universidad de Guadalajara, Colección Acción Social, Universitas.

- Slavoj Žižek (1992), *El sublime objeto de la ideología*, Siglo XXI, 1992.
(2000), *Mirando el sesgo. Una introducción a Jacques Lacan a través de la cultura popular*, Paidós, Buenos Aires.
(2003) (compil.), *Ideología. Un mapa de la cuestión*, Fondo de Cultura Económica, primera impresión, Buenos Aires.
- Sosa, C. (2000), "Sociologías 'demoníacas': una maquinaria de inversión" en Horacio González (compil.), *Historia crítica de la sociología argentina. Los raros, los clásicos, los científicos, los discrepantes*, Colihue, Buenos Aires.

Páginas de Internet

- www.endemolargentina.com.ar
- www.cops.com
- www.clarin.com